

Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar
Irodalomtudományi Doktori Iskola
Intézményvezető: Prof. Dr. Thomka Beáta DSc.

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

(tézislevele)

Adorján Viktor

A TOTÁLIS CSELEKVÉS ÉS AZ EMBERI TOTALITÁS

A wroclawi Laboratórium tevékenysége és annak utóélete 1959-től napjainkig

Témavezető:

Dr. Kékesi Kun Árpád
Károli Gáspár Református Egyetem, Színháztudományi Tanszék
tanszékvezető egyetemi docens
Az MTA Színház- és Filmtudományi Bizottságának elnöke

Opponensek:

Prof. P. Müller Péter DSc.
Pécsi Tudományegyetem Irodalomtudományi Doktori Iskola
Az MTA doktora

Dr. Csáki Judit egyetemi docens
A Kaposvári Egyetem Művészeti Kar Színházi Tanszék tanszékvezetője

Pécs, 2012

I.

A DOKTORI ÉRTEKEZÉS TARTALOMJEGYZÉKE

BEVEZETŐ	13
ELSŐ RÉSZ: A SZÍNHÁZI KUTATÁSOK	
I. A SZEGÉNY SZÍNHÁZ FELÉ	27
I.1. <u>Az előzményekről</u>	27
I.1.1. A történeti – társadalmi – művészeti háttér	27
I.1.2. A közvetlen örökségek	30
I.1.2.1. Sztanyiszlavszkij hatása	30
I.1.2.2. A lengyel romantika hatása	32
I.1.2.3. Egy fizikai kutatóintézet modellje	33
I.1.2.4. A Reduta	34
I.1.3. A közvetlen előzmények	35
I.2. <u>Az autonóm színház kutatása</u>	38
<u>Orfeusz</u> – Jean Cocteau drámája nyomán	39
<u>Káin</u> – lord Byron drámája nyomán	40
<u>Buffó-misztérium</u> – Majakovszkij „Buffó-misztérium” és „Gőzfürdő” című műveinek felhasználásával	42
<u>Shakuntala</u> – Kálidásza drámája nyomán	45
<u>Ősök</u> – Adam Miczkiewicz drámai tetralógiája nyomán	49
I.3. <u>A szegény színház felé:</u>	54
<u>Kordian</u> – Juliusz Słowacki drámája nyomán	55
<u>Akropolisz</u> – Stanisław Wyspiański drámája nyomán	58
<u>Dr. Faustus tragikus históriája</u> – Christopher Marlowe drámája nyomán	63
<u>Hamlet-tanulmány</u> – William Shakespeare drámájának, Stanisław Wyspiański elemzéseinek és tanulmány-töredékének felhasználásával	68
<u>Az állhatatos herceg</u> – Calderón de la Barca drámájának Juliusz Słowacki-féle átirata nyomán	73
<u>Apocalypsis cum Figuris</u> – a Biblia és F. M. Dosztojevszkij: A Karamazov testvérek című regénye részleteinek, valamint Simone Weil műveinek és T. S. Eliot verseinek felhasználásával	79

II. A SZEGÉNY SZÍNHÁZ	87
II.1. <u>Elméleti – szerkezeti áttekintés</u>	87
II.1.1. A „rendszer” elméleti alapjai:	87
II.1.2. A színész – néző viszony megváltoztatása:	94
II.1.3. A gúny és apoteózis dialektikája:	99
II.1.4. A „szent színész”, mint a szertartás „varázslója”:	103
II.1.5. A színjáték pszichoszociális funkciója:	108
II.2. <u>A színészi munka tartalmi oldala</u>	109
II.2.1. Sztanyiszlavszkij – Brecht – Grotowski	110
II.2.2. A színész – színész viszonylat kérdésköre	118
II.2.3. A színész – néző viszonylat kérdésköre	122
II.2.4. A színész önmagához való viszonyának kérdései	125
II.2.5. A színész – rendező viszonylat kérdései	128
II.3. <u>A színészi munka metodikai oldala</u>	132
II.3.1. Az improvizáció és az „improvizáció”	133
II.3.2. Improvizáció és rögtönzés	135
II.3.3. Az improvizáció, mint próbamethodika	136
II.3.4. Az improvizáció, mint előadási methodika	138
II.3.5. Az improvizáció, mint játékmethodikai „rendszer”	141
II.4. <u>A színészi munka formai oldala</u>	143
II.4.1. A képlékeny test	143
II.4.2. Az aktív állapot	145
II.4.3. A passzív diszponálhatóság állapota	147
II.4.4. A tréning személyessége és mindenkori aktualizáltsága	149
II.4.5. A negatív út elvének érvényesülése a tréningben	150
II.4.6. A tréninggyakorlatok igazolásának elve	152

III. ELSŐ INTERMEZZÓ:	
A SZEGÉNY SZÍNHÁZ ÉS A PERFORMATÍV ESEMÉNY	157
III.1. <u>Alapvető gondolatok</u>	158
III.2. <u>A performativitás alapkategóriái</u>	159
III.3. <u>A színjátségi és esemény-jelenségek részletesebb vizsgálata</u>	162
III.3.1. A dramaturgia	163
III.3.2. A játékmotodika elmélete:	168
III.3.2.1. A színészi játék célja	168
III.3.2.2. A totális cselekvés és a performatív játékmotodika módszertani különbözősége	170
III.3.3. Az improvizáció	177
III.3.3.1. Az improvizáció célja	177
III.3.3.2. Az improvizáció motodikájában rejlő különbség	178
III.3.3.3. Az előadás megismételhetősége és az esemény megismételhetetlensége	179
III.3.4. A színész – néző viszony	181
III.3.4.1. A fizikai tér kérdésköre	182
III.3.4.2. A színész-néző kapcsolat tartalmi kérdései	185
III.3.4.3. A néző és a résztvevő asszociációinak kérdésköre	187
III.3.5. A nézőhatás	190
III.4. <u>Három tényezőben gondolkodva</u>	195
III.4.1. A drámaiság kérdése	197
III.4.2. Az artefaktum	199
III.4.3. A színész-néző viszony	200
MÁSODIK RÉSZ: A PARATEATRÁLIS KUTATÁSOK	
I. AZ AKTÍV KUKTÚRA ÚTJÁN	207
I.1. <u>Bevezető a fejezethez</u>	207
I.2. <u>A színház elhagyása</u>	209

I.2.1. Az utolsó bemutató előtt	210
I.2.2. Az „átalakulások éve” – 1970.	212
I.2.3. Az „Ünnep”	217
I.2.4. A Laboratórium társulatának kibővítése	220
I.3. <u>A „Speciális projekt” és a Speciális Laboratóriumok</u>	223
I.3.1. A „Speciális projekt” kiteljesedése	224
I.3.2. A Speciális Laboratóriumok	226
I.3.2.1. Az „Események elemzése”	227
I.3.2.2. A „Csoportos dialógus”	227
I.3.2.3. A „Műhelytalálkozók”	228
I.3.2.4. A „Játékterápia”	228
I.3.2.5. „A Te dalod”	229
I.3.3. A „Speciális Projekt”	230
I.4. <u>A Nemzetek Színháza Kutatási Egyeteme</u>	242
I.4.1. Az elméleti programok rétege	243
I.4.2. A „Kaptárak”	246
I.4.3. A „Speciális programok”	252
I.4.4. A „Speciális projekt”	255
I.4.5. A Kutatási Egyetem hatásai	259
I.5. <u>A parateatrális kutatások második szakasza</u>	262
I.5.1. A „Vállalkozások hegye”	265
I.5.1.1. A program előkészítése	266
I.5.1.2. Az „Éjszakai virrasztás” és „Az Út”	267
I.5.1.2.1. Az „Éjszakai Virrasztás”	268
I.5.1.2.2. „Az Út”	272
I.5.1.3. A befejezés: „Az Út” és a „Láng hegye”	273
I.5.2. A „Virrasztás” – és a „Hangos meditáció”	280
I.5.3. Az „Emberek fája”	287
I.5.4. A huszadik évforduló	291
I.6. <u>A végjáték</u>	293

I.6.1. A „Lengyel Thanatos”	294
I.6.2. Visszatekintés a szervezeti kérdésekre	302
I.6.3. A tényleges végjáték	309
II. AZ AKTÍV KULTÚRA	317
<u>II.1. Az elméleti – teoretikai kérdések alapjai</u>	318
II.1.1. Az aktív kultúra általános értelmezése	318
II.1.2. A megosztottság nélküli létezés	321
II.1.3. Az álarcok levetése	322
<u>II.2. A parateatrális esemény teoretikája</u>	325
II.2.1. A parateatrális esemény nyilvános volta	326
II.2.2. A parateatrális esemény megismételhetősége	330
II.2.3. A parateatrális esemény negatív meghatározása	331
II.2.3.1. Elkülönítés a kommunika-jellegű eseményektől	332
II.2.3.2. Elkülönítés a vallási jellegű eseményektől	333
II.2.3.3. A parateatrális esemény pszichikai differenciáltsága	336
<u>II.3. A parateatrális esemény szerkezeti és módszertani kérdései</u>	341
II.3.1. Az improvizációval kapcsolatos megállapítások	342
II.3.2. A spontaneitás és fegyelem dialektikájának érvényesülése a parateatrális eseményben	345
II.3.3. A negatív út alapelveinek érvényesülése a parateatrális eseményben	347
II.3.4. A parateatrális esemény animátora	352
II.3.4.1. A parateatrális esemény interaktív szerkezete	353
II.3.4.2. Az animátori tevékenység funkciói	357
II.3.4.3. Az animátori tevékenység spontaneitása	359
<u>II.4. A parateatrális esemény formai nyitottsága</u>	360
III. MÁSODIK INTERMEZZÓ: A PARATEATRÁLITÁS ÉS A PERFORMATIVITÁS	363

III.1. <u>A résztvevői aktivitás</u>	364
III.1.1. A résztvevői aktivitás minősége és célja	365
III.1.2. A performer és az animátor	367
III.2. <u>A résztvevők közösséggé válása</u>	369
III.3. <u>A konstrukció és a szemiózis emergenciája</u>	372
III.4. <u>A résztvevőkre gyakorolt hatás</u>	375
HARMADIK RÉSZ: FOLYTATÁSOK ÉS ÖRÖKSÉGEK	
I. FOLYTATÁSOK ÉS ÖRÖKSÉGEK:	381
I.1. <u>Grotowski személyes kutatásai</u>	383
I.1.1. A „Források színháza” program	387
I.1.2. Az „Objektív dráma” kutatása	395
I.1.3. A „Rituális művészetek”, avagy „A művészet, mint ekhösszekér”	407
I.1.4. Az életmű koherenciájának vizsgálata	420
I.2. <u>Pontadera – Grotowski után</u>	429
I.2.1. Az „egyensúlykeresés” időszaka	431
I.2.1.1. „A Híd – a színművészet fejlesztése”	431
I.2.1.2. „Átjárók kijelölése”	435
I.2.1.3. „Horizontok”	436
I.2.2. Pontadera – ma	438
I.2.2.1. A Nyitott Program	438
I.2.2.2. A Fókuszált Kutatócsoport – Art as Vehicle	440
I.3. <u>Wrocławban – a Laboratórium után</u>	443
I.3.1. A Második Wrocław Stúdió	443
I.3.1.1. A Második Wrocław Stúdió Cynkulis vezetése idején	446
I.3.1.2. A Második Wrocław Stúdió Kocur vezetése idején	453
I.3.2. Az archívumtól a Grotowski Intézetig	458

I.3.2.1. Az archívum a Második Wrocław Stúdió szervezetén belül	459
I.3.2.2. A Jerzy Grotowski Munkásságát Tanulmányozó és Színházi – Kulturális Kutatásokat Végző Központ működése	464
I.3.2.3. A mai Grotowski Intézet	468
ZÁRSZÓ	473
KÉPEK ÉS ÁBRÁK JEGYZÉKE	477
IRODALOMJEGYZÉK	(csatolmány)

II.

AZ ÉRTEKEZÉS TÉZISEI

1. Az értekezés indoklása és célkitűzései

Amint az az értekezés bevezetőjében bővebb kifejtést is kap, hazánkban, különböző okokból, Grotowski munkássága, s így az opolei-wrocławai Laboratórium tevékenysége is meglehetősen homályban maradt, amelynek következménye, hogy az erről szóló információink meglehetősen hiányosak és töredezetek. Ennélfogva dolgozatom elkészítésekor több, egymásra épülő célkitűzést kívántam megvalósítani.

Elsősorban az információk hiányának és töredezettségének enyhítése érdekében egy átfogóan informatív és a tevékenység folyamatszerűségét is bemutató ismertetést adni a Laboratórium munkájáról, amely nagyrészt azonos ugyan Grotowski munkájával, ám utóbbi egészével tudvalevőleg mégsem azonosítható. Ezért, hogy – mind az értekezés címében, mind pedig tartalmában – igyekeztem e kettőt szükség és lehetőség szerint elkülöníteni egymástól.

Másodikként igyekeztem ennek az alapvetően történeti szemléletű ismertetésben is, de főként ennek alapján a tevékenység két fő irányának – a színházi kutatásoknak és az aktív kultúra területén végzett munkának – teoretikai-metodikai elemzését adni annak érdekében, hogy a Laboratórium munkájának ne csupán eseményszerű bemutatása, de a szakmai szempontból igazán fontos feltárása is megkezdődjön.

Harmadikként, e történeti és teoretikai-metodikai feldolgozásban megállapítottakat összevetni az Erika Fischer-Lichte által, „A performativitás esztétikája” című könyvében tett egyes – s véleményem szerint téves – megállapításaival, csökkentendő az információk hiányból és töredezettségéből valamint a Fischer-Lichte megállapításaiból bekövetkező félreértések esélyét.

Negyedikként – éppen a folyamatszerűség bemutatásának követelményéből eredően – ki kellett térjek a Laboratórium munkásságából közvetlenül következő tevékenységekre, az „utóélet” vázlatos bemutatására is. E tekintetben azonban nem kívántam teljességre törő képét adni a Laboratórium kutatásai hatásának – ez már csak terjedelmi okokból is lehetetlen törekvés lett volna – hanem csupán a bemutatott munkássághoz evidensen kapcsolódó és intézményesült formában is megjelenő tevékenységek felvázolására kellett-lehetett fókuszálnom.

Végezetül pedig, mindezek eredőjeként alapot, kiindulási pontokat és inspirációt adni azokhoz a további kutatásokhoz, amelyek a Laboratórium általam ismertetett kutatásainak különböző perspektívákból illetve kontextusokban történő vizsgálatát kívánják elvégezni, vagy Grotowski munkássága egészét kívánják részletesebben feltárni és elemezni.

2. A kutatási szempontok és metodika

Tekintettel arra az információhiányra, amelyből a dolgozat elsődleges célkitűzése is eredt, legfontosabb kutatási szempontom volt, hogy – mind a történeti, mind az elméleti jellegű megállapításokat a lehető legautentikusabb forrásokra alapozzam illetve azokból származó idézetekkel támasszam alá. Ez természetesen leszűkítette a felhasználható szakirodalom körét, ugyanakkor biztosítékát adta annak, hogy a közölt információk hitelesek és másodlagos interpretációktól mentesek legyenek. (Fontos itt megjegyezni, hogy természetesen, mint autentikus információ, például Flaszen egy-egy műsorfüzete, Burzyński leírása egy parateatrális eseményről vagy Grotowski teoretikai megállapításai természetesen maguk is mind interpretációnak tekinthetők, ám ezek általam elsődlegesnek nevezett – a társulat tagjaitól vagy a tevékenységet közvetlen közelből és alaposan ismerőktől – mint pl Osiński professzor, stb. – származók, amelyeket tehát autentikusnak tekinthetünk.)

Ugyancsak – a disszertáció bevezetőjében szintén részletesebben indokoltan – kényszerű szemponttá lett az egyes események, folyamatok különböző kontextusainak figyelmen kívül hagyása azokban az esetekben, amelyekben ezek nem voltak közvetlen hatással a tárgyalt részterület alakulására. E szempont érvényesítése nyilvánvalóan szűkítette a vizsgálati horizontot, ám tekintetbe kellett vennem, hogy az események és folyamatok különböző kontextusokban való vizsgálata csak azok ismeretében valósítható meg. Nekem pedig jelenleg „az első lépést” kellett megtennem: a tények ismertetését. Erre koncentráltam tehát.

Metodikai szempontból igyekeztem viszont a forrásanyag leszűkülését minden lehetséges módon ellensúlyozni. Így a felhasznált közkeletű irodalom mellett, nyomtatásban meg sem jelent forrásanyagot is feltárva, két alkalommal (2010-ben és 2011-ben) végeztem többhetes kutatásokat a Grotowski Intézet archívumában; számos kérdésben levelezés útján konzultáltam Prof. Dariusz Kosińskivel, a krakkói Jagello Egyetem professzorával és a Grotowski Intézet művészeti igazgatójával; kint tartózkodásaim idején személyes interjúkat készítettem vele, Mirosław Kocurral (a Második Wrocław Stúdió utolsó vezetőjével) és Zbigniew Kozłowskival (a parateatrális kutatások egyik vezető animátorával, Jacek Zmysłowski legközvetlenebb munkatársával). Ezen kívül megtekintettem (vagy újra megtekintettem) az archívumban fellelhető filmdokumentációt és nem utolsósorban alapoztam saját korábbi tapasztalataimra is (az „Apocalypsis cum Figuris” élő előadásai, a Zbigniew Cynkutis vezette tréningek és gyakorlati műhelyek tapasztalatai, jegyzetei, illetve a „Tree of People” című parateatrális eseményen való többszöri részvétel.) Mindezekkel – remélhetőleg – oly módon sikerült ellensúlyoznom a gyakorta másodlagos interpretációt is tartalmazó szakirodalomnak az autentikus forrásokra való szűkítését, hogy a további kutatási módszerekkel szintén autentikus forrásokat tártam és használtam fel.

III. AZ OPPONENSI BÍRÁLATOK

Opponensi bírálat

Adorján Viktor

A totális cselekvés és az emberi totalitás.

A wrocławai Laboratórium tevékenysége és annak utóélete 1959-től napjainkig
című PhD disszertációjáról
(PTE BTK Irodalomtudományi Doktori Iskola)

Az itt tárgyazott értekezés kétszer-háromszor terjedelmesebb, mint általában a doktori védésre benyújtott munkák. Az utolsó számozott oldal a 477., és ha még bibliográfiát is tartalmazna – ami sajnálatos módon nem része a benyújtott értekezésnek (az pótlólag került csatolásra) –, akkor a dolgozat terjedelme közelítené a félezer oldalt (a mostani, másfeles sorközzel). Nem a terjedelem, hanem a feldolgozott anyag minősége és témája teszi, hogy az értekezés egy majdani teljes egészében történő publikálást követően alapvető szakirodalmi forrásává váljon a magyar színháztudománynak és ezen belül a Grotowski-kutatásnak. (A teljes publikálást azért említem, mert az értekezés első harmada, amely Grotowski szoros értelemben vett *színházi* alkotókorszakával foglalkozik [a 27-től a 155. oldalig tartó I. és II. fejezet] önálló publikációként már megjelent a *Theatron* színháztudományi periodika VII. 3-4. (2008. ősz – tél) számában, a 9-100. oldalakon.)

A dolgozat fontos koncepcionális jegye, hogy noha az értekezés Jerzy Grotowski színházi és színházon túli munkásságával foglalkozik, az értekezés címében sem Grotowski neve, sem a színház szó nem szerepel. Ehelyett a főcímben kétszer is a totalitás szó olvasható, amelynek ilyenén kiemelése egyfelől indokolt, másfelől azonban ráirányítja a figyelmet arra, ami a dolgozat egyik hiányossága: hogy szűk a kiválasztott fókusz. A totalitás fogalma kapcsán ugyanis feltétlenül indokolt lett volna a mostani – csak színházi összefüggéseket érintő, eléggé rövidre szabott, a bevezető oldalakon vázlatosan megrajzolt – kontextusnál tágabb elméleti, filozófiai alapoást adni a dolgozatnak. Olyat, amely kitér az elidegenedés, az egydimenziós ember, a magányos tömeg és más fogalmak kapcsán azokra a törekvésekre, amelyek az 1960-as években nemcsak Grotowskit készítettek arra, hogy az emberi totalitás keresésének és újra megtalálásának útjára lépjen.

Ugyan a célkitűzések megfogalmazása során a jelölt utal arra, hogy nem kíván „bővebben kitérni [...] a politikai, társadalmi, pénzügyi-egzisztenciális vagy vallási vonatkozások[ra]” (18. old.), ezt azonban itt is szűken, csak Grotowski saját tevékenységére vonatkoztatva érti. Ily módon Grotowski munkásságát egy sajátos vákuumban tárgyalja és láttatja, amely az értekezésben függetlenedik a különféle társadalmi-színházi folyamatoktól, és más, az övével rokon törekvésektől.

Noha a benyújtott dolgozat bibliográfiát nem tartalmaz, a bevezetőben említés történik a fontosabb Grotowski-szakirodalomról (19. old.), illetve arról is, hogy a jelöltnek személyes

tapasztalatai vannak 1978-79-ből a Laboratórium működéséről, a parateátrális korszak egyik akkori projektjéről (20. old.).

Az értekezés első, már publikált része Grotowski színházi korszakát mutatja be, az 1959 és 1968 közötti évtized során létrehozott színházi előadásokat. Ebben a fejezetben szerepelnek azok az ábrák és illusztrációk, amelyek az előadások térszerkezetét mutatják (41-74. old.), de az ezeket felsoroló jegyzék az értekezés utolsó (477.) oldalán egyetlen egy esetben sem a dolgozat oldalszámára mutat, hanem a forrására, ahonnan az illusztráció származik. Ebben a fejezetben (39-86. old.) a tizenegy előadás ismertetése során a jelölt alapvetően Zbigniew Osinski és Tadeusz Burzinski *Grotowski's Laboratory* (Interpress Publishers, Warsaw, 1979) című kötetére támaszkodik. Hasznosabb és meggyőzőbb lett volna egy szélesebb szakirodalmi bázis felvonultatása. Csak pár példát említve, Gerold László *Színházesszék* (Újvidék, Fórum, 1986) című kötetének legelső írása épp egy Grotowski-előadással foglalkozik, vagy Christopher Innes *Avant Garde Theatre 1892 – 1992* (Routledge, London – New York, 1993) című könyve is külön fejezetet szentel Grotowski színházi tevékenységének.

A tizenegy Grotowski-rendezés ismertetését követően a színházi korszakról szóló második rész a híressé és védjeggyé vált „szegény színház” ismérveit tárgyalja. Hosszú passzusokat idéz a Grotowskit (nyugaton) kanonizáló *Towards a Poor Theatre* című 1968-as kötetből, melyben a lengyel rendező néhány saját írása, vele készült interjúk és a módszeréről szóló beszámolók kaptak helyet. A szisztematikus kifejtést nélkülöző, de szemléleti koherenciát felmutató „szegény színház” esztétikai, módszertani, képzési vonatkozásait a fejezet logikus szerkezetben, a citátumokhoz fűzött értő kommentárokkal tárgyalja. Egy, a korszak kezdetén, 1959-ben készült Grotowski-interjút idéz, melyben a rendező kifejti, hogy az őt és csoportját a színházban érdeklő meghatározó mozzanat, „a visszatérés a művészetnek ahhoz a periódusához, amikor még nem csak esztétikai dimenziói voltak”. (89. old.) Bár az idézet a Szegény Színház-fejezet meghatározó pontján szerepel, utána az elemzés belemerül az ekkori időszak Grotowski-tanításainak értelmezésébe, pedig érdemes lett volna ennek az esztétikain túlra mutató törekvésnek a kapcsán rávilágítani arra, hogy ebben a szándékban és szemléletben már eleve benne rejlik annak az útnak a lehetősége, amely Grotowskit rövid időn belül a színház intézményi és művészi keretein túlra vezeti.

A Grotowski pályafutását és annak utóéletét nyomon követő gondolatmenetbe két intermezzo ékelődik, az első a színházi korszakot és annak elméleti vonatkozásait tárgyzó fejezetek után. Az első intermezzo a tartalomjegyzékben (6. old.) „A szegény színház és a parateátrális esemény” címen, a főszövegben viszont „A szegény színház és a performatív esemény” (157. old.) címen szerepel, és ez utóbbi kérdéssel foglalkozik, Erika Fischer-Lichte magyarul 2009-ben megjelent, *A performativitás esztétikája* című könyve alapján. A fejezet első lábjegyzete (157. old., 138. lábjegyzet) nem létező helyre mutat, a *Theatron* hivatkozott száma 136 oldal terjedelmű, itt viszont e kiadvány 196-201. oldalaira történik utalás. E pontatlanságnál komolyabb hiányossága az első intermezzónak, hogy benne a performativitás fogalmát kizárólag Fischer-Lichte nyomán használja (a kérdéssel és a fogalommal bőségesen foglalkozó szakirodalom teljes körét mellőzve), valamint hogy számos ponton félreérti a német teatrológus fejtegetéseit. „A játékosok és a nézők együttes testi jelenléte” című,

négyoldalnyi Fischer-Lichte alfejezet összegzésében szereplő megállapítások idézését követően a disszertáció írója kijelenti, hogy „máris markánsan megmutatkozik annak a lehetetlensége, hogy a szegény színházat performatív eseményként értelmezzük”. (162. old. – a Fischer-Lichtétől vett idézet egyébként nem az 53., hanem az 52. oldalon szerepel.) Ha Adorján Viktor azt írná, hogy Grotowski hatvanas évekbeli színháza nem sorolható a performansz műfajába, akkor a distinkció helytálló volna, de azt állítani, hogy e Grotowski jegyezte teátrális kompozíciók nem performatív események, az a performativitás fogalmának és jelenségének félreértéséről tanúskodik.

Az intermezzo-fejezetben a továbbiakban is voltaképpen a performansz műfajával veti össze Grotowski színházi munkáit, és minden esetben kimutatja, hogy például a „szigorú konstrukció” megléte (165. old.), vagy „a nézőnek önmagával való szembenézését” szolgáló rendezések (185. old.) mind szembeállítják a lengyel rendező munkáit a Fischer-Lichte által elemzett performatív eseményekkel. Ez természetesen helytálló megállapítás, ám a fogalomhasználat, az érvelés megalapozása következetlen. Ez valószínűleg részben azzal is összefügg, hogy jószerivel Fischer-Lichtének ez a kötete az egyetlen színházelméleti forrás, amelyre az értekezés hivatkozik.

Az értekezés második része a parateátrális kutatásokat mutatja be (205-377. old.). Ez a rész (is, mint az előző) önmagában eléri egy doktori értekezés átlagos terjedelmét. Benne egy olyan tevékenység- és jelenségsorral foglalkozik a jelölt, amelynek egyik különösségét és feldolgozásának nehézségét abban látja, hogy ezeken a parateátrális eseményeken „csak résztvevőként lehetett jelen lenni, ahol így a lejegyzés nyilvánvalóan lehetetlen volt. Az utólagos leírás pedig – akár tényszerű, akár hangulati-érzelmi emlékeket rögzít – mindenképpen szubjektív anyag” (209. old.). A csak résztvevőként (aktív módon, tevőlegesen) való részvétel jegye valóban túlmutat a színház közegén, ám az érv második része, mely szerint az esemény alatt nem lehetett jegyzetelni, s az utólagos leírás szubjektív, mert emlékeket rögzít, e parateátrális eseményekről szóló írásos beszámolók paramétereit nem különbözteti meg a színikritika alapvető feltételeitől. Ebben a kérdésben árnyaltabb és pontosabb distinkcióra lett volna szükség, amely világosabban tesz különbséget a színházi előadásról szóló, illetve a parateátrális eseményekről szóló beszámolók között.

A korszak parateátrális projektjeinek bemutatása mellett szó esik a Nemzetek Színháza Kutatási Egyeteme elnevezésű eseménysorozatról, melynek Brook, Barrault, Barba és Chaikin is közreműködői voltak, s arról, hogy Grotowski miként távolodik el ebben az időszakban és ezen kezdeményezések folyamányaként egyre jobban a színháztól, sőt, a parateátrális kutatásoktól is, és fordul érdeklődése „a spontán cselekvő individumok [sic! – helyesen: individuumok] harmonikus közösségének lehetősége” felé (261. old.). A Grotowski 1982 nyarán bekövetkezett emigrációjáig tartó időszakot bemutató fejezet után egy elméleti rész következik, mely az ún. „aktív kultúra” jegyeit, ismérveit mutatja be. Azét a kultúráét, amely a passzív kultúrafogyasztással szemben a kultúra létrehozásának, a kreativitásnak a közegét helyezi előtérbe. Itt kapunk érdemi elemzést a parateátrális események elméleti sajátosságairól is. A dolgozat kiemeli, hogy „nem színjátségi jelenségről van szó” (340. old.), amit mégis többnyire színházi eseményként kontextualizálnak; e korszak eseményeinek nincs

koherenciája, sokkal inkább széttartó tendenciákkal jellemezhetők (341. old.), s csupán egyetlen Grotowski-dokumentum (egy beszédrészlet), illetve a visszaemlékezések állnak rendelkezésre a kutatás számára.

Az értekezés második intermezzója, „A parateatralitás és a performativitás” (363-377. old. – a tartalomjegyzékben névelők nélkül) röviden visszatér Fischer-Lichte említett könyvére, s annak a performanszról tett megállapításait veti össze Grotowski parateátrális korszakának eseményeivel. Közös vonásnak tekinti a résztvevői aktivitást, ugyanakkor az utóbbiban az egyénre irányuló változtatási szándékot hangsúlyozza. Az összehasonlítást azzal summázza, hogy „a performatív esemény valójában semmiben sem rokonítható vagy azonosítható a parateátrális eseménnyel” (376. old.). A megállapítással egyetértve mégis felvetődik a kérdés, hogy miért éppen ez a viszonyítási pont, s hogy vajon más társadalmi, művészeti, közösségi jelenségekkel összevetve nem ugyanez a következtetés adódna-e. (Például felvonulások, villámcsődületek, tömegmegmozdulások esetében.)

Az értekezés utolsó része Grotowski 1982 utáni időszakával és tevékenységének hatásával, továbbhagyományozódásával foglalkozik. Sajátos módon azonban a fejezet kezdetén (381. old.) kizárja azt, hogy Grotowski más színházi rendezőkre gyakorolt hatására is kitérjen (itt négy nevet említ). Pedig nemcsak a Barba vagy Brook esetében megmutatkozó és kimutatható inspirációkat lett volna érdemes itt elemezni, hanem ki lehetett volna térni a magyar színház Grotowski-recepciójára is, Halász Pétertől Ruszt Józsefen át Nádas Péterig. Ugyanitt, a Grotowski-ra történő kizárólagos fókuszálásra való törekvés azt mondatja a dolgozatíróval, hogy Grotowski személyes kutatásainak jobb megismeréséhez „a gyermek- és fiatalokorát is részletező, monografikus szemléletű feltárássra lenne szükségünk, s a Laboratórium kutatási korszakait is ebből a perspektívából kellett volna vizsgálnunk a korábbiakban” (382. old.). Hála istennek, ez a perspektíva nem érvényesül a dolgozatban, és nem is értem, hogy mi célból és milyen módszerekkel lehetne és kellene firtatni Grotowski gyermek- és ifjúkorát annak érdekében, hogy jobban megismerjük a színházi és paraszínházi tevékenységét.

A Források Színházát áttekintő alfejezet utolsó mondatában az értekezés megemlíti, hogy Barba és az Odin Teatret Grotowski emigrációját követően „átvette a program folytatását – **immár** iskolája is van Holstebroban” (395. old. – kiemelés tőle: M. P.). Az „immár” kifejezés használatát nem értem. Az ugyanis azt sugallja, mintha Grotowski távozása után évekkel (netán évtizedekkel), a mi jelenünkhöz közel jött volna létre Barba iskolája, az International School of Theatre Anthropology (ISTA). De hát az ISTA 1980-ban indult, és a tanácsadó testület élén Grotowski neve áll az első évtized kutatásait bemutató, 1991-ben megjelent, enciklopédiaszerű kötetben, a *The Secret Art of the Performer* (London – New York, Routledge; 1991), amely sajnos nem került felhasználásra az értekezésben.

Ebben a részben Peter Brook kifejezését, mellyel Grotowski 1980-as évekbeli tevékenységét jellemzi, az „art as vehicle” megjelölést „a művészet mint ekhósszekér” formulával fordítja. Helyénvalóbb lett volna „a művészet mint hordozóeszköz”, vagy „a művészet mint közvetítőeszköz” kifejezéssel élni, mert az ekhósszekér felettébb anakronisztikus az adott szövegkörnyezetben. Emellett az utolsó fejezetben koncentrálódó

fura szóhasználat mellett az értekezésben a fogalomhasználat több esetben zavaró: teoretika szerepel teória vagy elmélet helyett; metodika szerepel metodológia vagy módszer(tan) helyett, performativitás szerepel performansz helyett.

Mindemellett Adorján Viktor értekezése igen alapos és adatgazdag munka, Grotowski teljes alkotói pályája feltárul belőle. Ugyanakkor a tárgyhöz való viszony alapvetően apologetikus, a dolgozat közel ötszáz oldalán semmilyen kritikai észrevétel nem fogalmazódik meg Grotowski tevékenységével kapcsolatban, így – többek között – arra sem történik reflexió, hogy mi is Grotowski tevékenységének tényleges természete az általa fémjelzett eseményekben, különösen a színházi korszak utáni három évtizedben. Még a színházi korszak kapcsán Halász Péter a *Színház* folyóirat Grotowski különszámában arról ír, hogy két előadást és két próbát látott Grotowskitól. Az első próba kapcsán megemlíti, hogy „a próbát nem Grotowski vezette, hanem az egyik színész, Cynkutis. Ez még misztikusabbá tette Grotowski személyét”. Majd arról ír, hogy egy „előadást követően Ludwik Flaszen kollokviumot tartott a Laboratórium Színház munkájáról. Úgy volt, hogy Grotowskival is találkozunk. Be is jött a terembe, néhány szót váltott Flaszennel, majd távozott. Ez volt az egyetlen alkalom, amikor élőben hallottam beszélni”. E személyes tapasztalatok fényében még érdekesebb, hogy az írás címe: *Grotowski csuhájából léptünk elő* (*Színház – Grotowski különszám*, 2000, 41-47. old., itt: 41-42. old.).

Valami nagyon hasonlóról számol be Zbigniew Osinski is Grotowski utolsó, pontaderai időszaka kapcsán. Az ott folyó tevékenységről megemlíti, hogy „Grotowski nem vezet közvetlenül foglalkozásokat, s nagy ritkán avatkozik közbe direkt módon. (...) A foglalkozások idején egy adott pillanatban feltűnik a teremben, megfigyelőként leül egy székre, időnként feljegyez valamit a füzetébe, néha csoportos elemzést tart”. (In: Jerzy Grotowski: *Színház és rituálé*. Pozsony, Kalligram, 191. old. – ford. Pályi András.) A totális cselekvés és az aktív kultúra meghirdetőjének saját pozíciója, a moderátori és antropológusi szerep olyan kérdés Grotowski tevékenységével kapcsolatban, amelyre egy, az életművet feltérképező munkában érdemes volna reflektálni.

A fentiekben tett észrevételek mellett is Adorján Viktor értekezése a doktori fokozattal szemben támasztott követelményeknek mind formai, mind tartalmi szempontból megfelel. Az értekezés meggyőző gondolatmenettel és érvrendszerrel tárja fel Jerzy Grotowski színházi és paraszínházi tevékenységének legfontosabb ismérveit. A pályázót értekezése, és eddigi tudományos munkássága alapján érdemesnek tartom a tudományos fokozatra. Javaslom a disszertáció nyilvános vitára történő bocsátását.

Müller Péter

Pécsett, 2012. július 9.-én.

Opponensi vélemény

Adorján Viktor: A totális cselekvés és az emberi totalitás című doktori disszertációjához

Az értekezés alcíme konkretizálja és egyben történetiségében is elhelyezi a cím időtlen és ezzel némileg megtévesztő fogalmait: témája ugyanis Grotowski és műhelye tevékenysége. Ha pusztán e meghatározó színházi teoretikus és művész munkásságának monografikus feldolgozása lenne a disszertáció témája, akkor is azt mondhatnánk: hiánypótló dolgozat született.

De Adorján disszertációja több ennél: Grotowski életművének színházelméleti elhelyezése, a szegény színház tartalmi és formai jellegzetességein túl annak történeti ismertetése is alapos, valamint újszerű észrevételekkel teli. A Grotowski-műhely eltávolodása a színháztól, a művészettől, illetve a performativitástól mindeddig kívül esett a színházelméleti, kritikai vizsgálódások körén.

Az úgynevezett „szegény színház” – a hagyományos színházi struktúrával és annak „termékeivel” való szüntelen elméleti és gyakorlati összevetésben – a maga idején egy öntörvényű színházi „különc” munkálkodása nyomán kristályosodott ki; és csak a mából visszatekintve látszik igazán, mennyire mélyen termékenyítette meg a színházművészetet. Adorján dolgozatának témáján ugyan konkrétan kívül esik, de mégis az ő áttekintése, nagy jegyzetapparátust mozgató elméleti és módszertani leírásai vetítenek éles fényt arra, hogy például a mai magyar színházművészet mennyi és milyen szoros szállal kapcsolódik Grotowski „találmányaihoz” (a „negatív út”, a színész előtérbe kerülése a színelőadás egyéb komponenseihez képest, a dráma és a színházi alapanyag viszonya, a játzók és nézők viszonyának megváltozása, stb.). De erről alább bővebben.

A dolgozat első részében a disszerens Grotowski színházi munkálkodását tekinti át; a híres – bár jobbára már csak az írásos emlékek alapján fölidézhető – előadások leírásán túl rendre visszakapcsolja azokat a kialakuló színházelméleti rendszerbe. A *Dr. Faustus tragikus históriája*, *Az állhatatos herceg*, és kivált az igen hosszú szériát megélt, Grotowski színházi működését tekintve emblematikus *Apocalypsis cum Figuris* még a színházcsináló ember művei, amelyek azonban – derül ki a dolgozathoz – részleteikben, módszereikben már előrevetítik Grotowski színházon kívüli kísérleteit, a Laboratórium későbbi működését, a parateatrális projekteket. Külön fontos aspektusa ennek a résznek a színészi munka és habitus részletes taglalása, amely akár módszertani összefoglalásnak is tekinthető, és mint ilyen, biztosan tanítható a megfelelő színészképző intézményekben.

A magamfajta színházról író ember viszonylag stabil fogalmi szókészlettel nyúl Grotowski „szegényszínházához”. Adorján fontos érdeme e rögzült szókészlet belső, atelier információkkal való kiegészítése, melynek révén a megközelítés külsőből belsővé válik, s a dokumentarista alapozással, bőséges idézetekkel és kommentárokkal „kimozdul” történetiségéből, és jelenkori aktualitást kap.

A első rész második felének elején – mondhatni: merész huszárvágással – a szegény színház elméleti összefoglalását összeveti a modern színházelmélet egyik kanonikus opuszával, Erika Fischer-Lichte *A performativitás esztétikája* című művének egyes sarkalatos megállapításaival. Nem is összevetés, inkább ütköztetés ez, melynek eredményeképpen a szegény színház mint olyan, kikerül a Fischer-Lichte által performatívnek nevezett események köréből. Adorján a feedback-szalagot – Fischer-Lichte egyik, a játzók-nézők viszonyrendszerére utaló fontos kategóriáját – idézve voltaképp meggyőzően bizonyítja, hogy a szegény színház nemcsak hogy a performatív események körébe nem tartozik – vagyis a színházi produktumok közt a helye –, de az azokkal való felszínes, látszólagos egyezési pontok lényegileg épp a különbözőséget húzzák alá. Adorján ezen is továbblépve – a dramaturgia-fejezetben – a hagyományos színházi produkciókról is leválasztja a szegény színház előadásait, hiszen az eredendően másként használja (ha használja) például a drámai szöveget, a színházi teret, valamint mások a színészi kifejezés módjai is.

Meggyőző a disszerens érvelése a szegény színházban létrejött színész-néző viszony tekintetében is. Míg a performatív események nem reflektálnak a színész-néző megkülönböztetésére, a hagyományos színház viszont markánsan elkülöníti a kettőt, a szegény színház egy harmadik utat választ, melyben a néző nem-interaktív együttműködését helyezi előtérbe. Erősen kínálkozna ide Brecht színházi elméletének és gyakorlatának beidézése, aki ugyancsak a nézőben kiváltott belső történésekre, gondolkodásra apellált, és mind az egyezések, mind a különbözőségek fontosak.

A dolgozat nagy második fejezetében a Grotowski-műhely – és a belőle kinövő műhelyek – eleinte „szemi-színházi”, később már leginkább nem-színházi kísérleteiről, projektjeiről van szó. Adorján Viktor maga is hangsúlyozza, hogy a Laboratórium párhuzamosan folytatta a saját színházi útját is – legalábbis tovább játszotta az *Apocalypsis cum Figurist* –, de ekkor már főleg a parateatrális folyamatokra koncentrált.

A parateatrális folyamatok a Laboratóriumon belül, de egy idő után már Grotowski nélkül folytak. Ugyancsak érdekes kitekintés lehetett volna, hogy akárcsak számos más színházi újító művészársánál, Grotowskinál is egy „keleti trip” hozta a döntő szemléleti fordulatot. A műhelyek legfontosabb projektjeiről alapos, számos személyes visszaemlékezést beemelő beszámolót kapunk – akárcsak a Laboratóriumról leváló Grotowski más irányú és természetű saját kutatásairól. És ugyan a disszerens mindvégig hangsúlyozza, hogy nagyjából 1970-től kezdve a csapat és Grotowski útja már a színháztól elfelé vezet, mégis – színházelméleti munkáról lévén szó – a teatralitás terepére vetítve értelmeződnek ezek az események. Ilyenformán a színház természetes határainak egyik lehetséges kitapogatását is figyelemmel kísérhetjük.

Ebből a szempontból viszont a „civiliek” – a valamikori nézői státuszt elfoglaló résztvevők – válnak főszereplővé. Ők lépnek ki hétköznapi, megszokott világukból és indulnak el személyiségük rendesen rejtett, fedett magva felé. Ezek a beszámolók mind arról szólnak, hogy egyfajta – irányított, de nem „rendezett” – vándorlás során másfajta közösségi élménnyel és másik önmagukkal találkoznak. Határeset és határvidék – valójában sokkal inkább az önismeret terepe, és már nem a színházé, a művészeté. Miután ezekben a

folyamatokban feloldódik a színész-néző dichotómia, és mindenki résztvevő – ez nagymértékben befolyásolja ezeknek a projekteknek az ismételhetőségét. Adorján Viktor arra a következtetésre jut, hogy ahogy a szegény színház előadásai sem voltak/lehettek egyformák, úgy a parateatrális események is megismételhetők; az ismétlés kulcsa az animátor, aki – színházi fogalomkészletre vetítve – a színész és rendező sajátos elegye lehet. Kérdés, hogy ahogyan bizonyos vallási, szakrális, de adott esetben akár törzsi rítusok, szertartások esetében utalunk az események transzparens teatrális vonatkozásaira, ez az ismételhetőség – a maga sajátos, „vezérelt” módján – nem a színház felé közelíti-e ezeket az eseményeket? Ha ugyanis külső közönségük támad – mint például e dolgozat olvasói, vagy a filmfelvételek nézői –, nem lépnek-e be evidens színházi közegbe ezek a projektek? Nincs válaszom a kérdésre – meg is állnék itt.

A bírálóat elején vetettem föl, hogy Grotowski szegény színháza sajátos reneszánszát éli ma, legalábbis Magyarországon. Nem minden esetben tudatos – bár sokszor az – a visszacsatolás, de a struktúrán kívüli műhelyek egy része – például a HoppArt, a KoMa, a Maladype ehhez a tradícióhoz nyúl vissza akkor, amikor a „negatív úton”, a kőszínházi staffázs lebontásának és a színázi kifejezés intenzitásának és módzatainak növelése útján halad. És Jeles András egész életműve – a maga összművészeti karakterével együtt – Grotowski „köpönyegéből” bújt ki. Érdekes lenne egy ilyen fejezet is: mennyire élő Grotowski öröksége a ma színházművészetében?

Adorján Viktor dolgozatát eredetinek, tartalmasnak, gondolatébresztőnek tartom, elfogadását *summa cum laude* minősítéssel javaslom.

Budapest, 2012. augusztus 10.

Csáki Judit
egyetemi docens

IV. VÁLASZ AZ OPPONENSI BÍRÁLATOKRA

Mindenekelőtt megköszönöm Csáki Juditnak és Müller Péternek a dolgozatomhoz fűzött, alapos, inspiráló és értő megjegyzéseit, elismerő és kritikai véleményeit egyaránt. Fontos visszajelzések ezek számomra, tekintve, hogy saját hiányosságaimra és/vagy a dolgozat problematikus szegmenseire rávilágítva mind a magam, mind pedig az értekezés tökéletesedéséhez járulnak hozzá. Ennek legteljesebb figyelembevételével, válaszadási kötelezettségemet teljesítendő kívánok az alábbiakban reflexiókat, indoklásokat megfogalmazni a felmerült legfontosabb kérdéskörökben.

Cím – alcím - téma

A dolgozat címében és alcímében tapasztalt hiányosság – ti. hogy sem Grotowski neve sem a színház szó nem szerepel sem az egyikben sem a másikban – magyarázatául szeretném hangsúlyozni, hogy értekezésem tárgya nem Grotowski munkásságának bemutatása és elemzése volt, hanem a Laboratórium 1959-től 1984-ig tartó kutatásai, illetve az abból közvetlenül következő és intézményesült örökség felvázolása. Ennek megfelelően – bár természetesen e korszak és munkásság meghatározó személyisége maga Grotowski volt – hiba lenne az ő személyes életművét a Laboratórium tevékenységével valamiképpen azonosítani illetve a címben/alcímben ilyen értelmű utalást tenni. Egyrészt, mert ahogyan ezt dolgozatomban igyekeztem is érzékeltetni, Grotowski a paratetrális kutatásokat „zsákutcának” érezvén, 1976-tól új kutatási programba kezdett, s az „Aktív kultúra” kutatásában már nem vett részt, ahhoz csupán a nevét adta, hogy volt munkatársai tevékenységét ezzel is segítse. Másrészt pedig egy alternatív alcím-megfogalmazás – „a Grotowski-vezette Laboratórium” – is félrevezető lehetne, tekintettel arra, hogy Grotowski, éppen a már más területen folyó kutatásai miatt a Laboratórium vezetését előbb Cynkutis-nak adja át, majd Flaszenre ruházza, aki végül az intézmény megszüntetéséig vezeti a Laboratóriumot.

A főcímben szereplő két fogalom a Laboratórium munkásságának két emblemikus fogalma, amely egyszerre különbözteti meg és kapcsolja össze a Laboratórium két kutatási főirányát, a szegény színházhoz vezető utat és az aktív kultúra kutatásának szakaszát. A cím tehát inkább szimbolikus értelemben, mintsem tudományos egzaktsággal kívánja meghatározni az értekezés tartalmát. Tehát a „totalitás” fogalma inkább e két emblemikus fogalom közös eleme jelenik meg a címben, ezért alaposabb elméleti-filozófiai kifejtését a konkrét téma szempontjából inkább elterelő kitérőnek, mint ahhoz hozzájárulónak éreztem.

A „színház” szó használatát a címben/alcímben Grotowski nevéhez hasonlóan nem érzem megalapozottnak, hiszen a két kutatási folyamat közül csupán az egyik zajlott a színház területén, míg a másik, a kezdeti szakasz nevében és Grotowski által számos alkalommal deklaráltan is, már a színház határain túl folytatódott. Kétségtelen ugyan, hogy színházi eszközrendszerrel, ám semmiképpen nem színházi tények, színművészeti célok megvalósítása és kutatása érdekében.

Vákuum és folytatás

A kutatások folyamatának „sajátos vákuumban” való tárgyalásának kényszerű okait mind értekezésem bevezetőjében, mind pedig a jelen anyag korábbi részében – érzésem szerint – elegendően indokoltam. Ehelyt tehát inkább arra szeretném ráirányítani a figyelmet, hogy a történeti szemléletű részekben, általánosságban igyekeztem kitérni a politikai-társadalmi környezet változásainak legfontosabb mozzanataira. (Lásd pl. az I. Rész I.1.1. fejezetében a történeti-társadalmi-művészeti háttérrel – 27-30. oldal valamint a Sztanyiszlavszkij és a lengyel romantika hatásáról, a Bohr Intézetéről és a Redutáról írottakat – 30-35. oldal; a művészetelméleti kontextusról írottakat a II.1.1 fejezet elején, a 87-90. oldalon; továbbá a II. Rész I.6 fejezetében a végjáték történelmi-társadalmi környezetéről, majd az I.6.3. fejezetben a szükségállapotról – 310-312. oldal, valamint a II.1.1 fejezetben az aktív kultúra általános értelmezéséhez fűzött utalásokat illetve ennek Mickiewicz-féle előzményeiről a II.1.2 fejezetben írottakat – 321. oldal.) Az általánosságokon túl ugyancsak igyekeztem utalni ilyenekre minden olyan fontosabb esetben ahol a történelmi-társadalmi-politikai kontextus közvetlen befolyással volt egy-egy konkrét eseményre vagy művészeti tényre. (Lásd pl. a „Dr. Faustus” fogadtatásának ellentmondásait – 64. és 67. oldal; a „Hamlet-tanulmány” idején uralkodó gazdasági helyzetre, antiszemitizmusra illetve a történelmi gyökerekre – 68-69. oldal; Flaszennek a cenzúrával kapcsolatos emlékeire „Az állhatatos herceg”-gel kapcsolatban – 74. oldal, illetve az előadás iráni, latin-amerikai, és egyesült államokbeli ’68-as és ’69-es recepciójára – 90. oldal. Vagy az „Apocalypsis cum Figuris” és a „prágai tavasz” kapcsolatára és a „nemzeti kommunizmus”, antiszemitizmus kontextusára való utalásokról – 79-80. oldal.) Ezekkel véleményem szerint megvalósítottam a bevezetőben vállaltakat s egyben kimerítettem a terjedelmi korlátok adta lehetőségeket egyaránt. A kutatások ilyen irányú és valóban rendkívül szükséges folytatását így egy további tanulmánynak kell átengednem.

Ugyanezt a folytatást remélem olyan további – jelenleg viszont hiányérzetet keltő – területen, amelyek a tárgyalt tevékenységnek Artaud-val, Brecht-tel való szakmai összevetését volnának hivatottak tárgyalni, avagy Grotowskinak és a Laboratórium tevékenységének más (köztük természetesen magyar) rendezőkre és műhelyekre gyakorolt hatását tárnák fel, amelynek vizsgálata és kellően alapos módon való feltárása mind-mind külön tanulmányt érdemelne. Ugyanígy külön kutatásra lenne érdemes a különféle (lengyel, angliai, egyesült államok-beli, francia, olasz, távol-keleti, közép-amerikai, stb.) Grotowski-recepciók alakulása is. Valójában e sok – jelenleg hiányként, kihagyott lehetőségként felvetődő – téma éppen azt példázza, hogy dolgozatom máris több olyan területre vetett fényt, amelyek mindegyike önálló kifejtésre érdemes így önálló kutatásra és elemzésre vár.

A forrásokról és az autentikusságról

A színházi korszak tizenegy produkciójának ismertetésekor valóban Osiński leírásai szolgáltak gerincül, amit a szerző megkérdőjelezhetetlen kompetenciája kellőképpen indokol. Ettől az autoritásból ered az is, hogy az általa való idézettséget szintén elsődleges forrásként fogadtam-fogadhattam el. Hozzá kell azonban tennem, hogy angol nyelvű, rövidebbre fogott anyaga mellett kiegészítésül felhasználtam jóval bővebb, lengyel nyelvű könyvének anyagát, továbbá a Grotowski Sourcebook és Flaszen frissen (2009 telén) megjelent könyvének

vonatkozó írásait is, valamint áttételesen bár, de természetesen mindazon anyagokat is amelyek saját tapasztalataimból, a Grotowski Intézet archívumában fellelhető írásos, képi és filmes dokumentációból, stb. származtak. Azt gondolom, hogy mindez együttesen semmiképpen sem tekinthető egyoldalú forrás-felhasználásnak, s ugyanakkor megfelel a célkitűzésekben megfogalmazott autentikusságra való törekvés primátusának is.

Az autentikusság kérdéskörébe tartozónak vélem azt a felmerült problémát is, mely szerint az értekezésben nem kellően kifejtett a színházi előadásról írott recenzió és a parateatrális eseményről szóló beszámoló közötti különbség. Az észrevételt természetesen helytállónak kell elfogadnom, s a hiányt csak azzal magyarázhatom, hogy a megállapítás Burziński nyomán került a dolgozatba, aki maga is újságíró és a Laboratórium munkásságának folyamatos recenzense volt, így meglátását (sajnos) továbbgondolás nélkül fogadtam el. Jelenleg – zsurnalisztikai tapasztalatok híján – csak nézői és résztvevői tapasztalataim különbségeire építhetek, így annyit tudok hozzáfűzni a dolgozatban mondottakhoz, hogy egy előadás megtekintése során, nézőként, minden esetben sikerült megőriznem intellektuális lényem egy kisebb-nagyobb darabkáját, különösen akkor, ha előre tudtam, hogy az előadásról később be kell számolnom. Másrészt ugyanakkor alkalmam adódhatott az előadás másodszori (vagy többszörös) megtekintésére is, amely esetekben a megőrzött „tudatos én” aránya csak növekedett. Ugyanez viszont nem mondható el a parateatrális eseményekben való részvételemmel kapcsolatban, ahol is nem volt módomban sokáig megőrizni ezt az „intellektuális én”-t, s akkor voltam igazán részese az eseménynek, ha sikerült megszabadulnom tőle. Így egyrészt csak utólagos (főként pszichofizikális) emlékeimre hagyatkozhattam később, másrészt pedig az is látható, hogy a (bármennyire is korlátozott) „kívülmaradás” és a „részvétel” törekvései merőben ellentétesek egymással s kölcsönösen gyengítik egymás megvalósulását. Mindezek mellett még ott van fizikai cselekvésnek a parateatrális eseményben mindenkor jelenlévősége (ha nincs mozgásos/hangi cselekvés, nem létezik az a „vehicle-cselekvés” amely a belső folyamat hordozója lenne), míg egy színházi előadás nézőterén ilyen fizikai cselekvés nélkül is megvalósulhatnak a néző (belső) folyamatai. A hiányolt különbségtétel tekintetében jelenleg tehát csupán ennyi kiegészítéssel tudok szolgálni, ugyanakkor azonban egy újabb érdekes vizsgálódás tárgyát is felfedezni vélem a hiány felvetésében és a mondottakban.

A performativitással kapcsolatos problémákról

A szegény színház és a parateatrális események valamint a performativitás körébe tartozó, művészeti célú események (akció, performansz, happening, stb.) összevetése és a köztük lévő viszonyrendszer vázolása körében két probléma merült fel.

Ezek egyike, hogy ezen összevetés során miért éppen a művészeti célú performatív események az összehasonlítás viszonyítási pontjai, s hogy vajon nem ugyanilyen eredményre jutnánk-e, ha a színjátéki illetve parateatrális jelenségeket nem ezekkel, hanem egyéb performatív eseményekkel vetnénk össze? A kérdés második felére minden bizonnyal igennel válaszolhatunk, hiszen e közösségi események jellemzői és a színházi/parateatrális események tárgyalt jellemzői között, általánosságban igaznak mondhatók a feltárt különbségek. A viszonyítási pontnak a performanszokra, akciókra, stb. való szűkítését pedig – véleményem

szerint – elegendően indokolja, hogy ezek a kvázi színjátségi eszköztárat használó események, lényegüknél (és éppen eszköztáruknál) fogva (is) a lehető legközelebb állnak tárgyunkhoz, tehát esetükben a legnagyobb az összetévesztés (összemosás?) esélye, avagy megfordítva: az ezek közötti különbségek feltárása egyben a többi performatív eseménytől való legfontosabb különbségek feltárása is egyben.

Az intermezzókkal kapcsolatos másik észrevétel a dolgozat kétségtelenül legneuralgikusabb pontjára tapint, amikor felrója, hogy a performativitás fogalmát kizárólag Fischer-Lichte nyomán, azaz a teatrális jellegű eseményekre vonatkoztatottan, leszűkítve használom. Természetesen tisztában vagyok vele, hogy a performativitás fogalma sokkal tágabb kategória, amint azt a vonatkozó szakirodalom mellett például Prof. Ian Watson 2011-ben wrocławban tartott gyakorlati műhelye is bizonyított, amelyen alkalmam volt részt venni. Így az elmarasztaló megállapítást nem vitathatom, s köszönettel veszem. Mentségemre szóljon viszont, hogy a szűkítést elsősorban maga Fischer-Lichte tette, amint azt kötetének címe is mutatja, s mivel az első Intermezzóban kifejtetteket éppen az ő megállapításai inspirálták, sajnos átvettem az ő (szűkített) fogalomhasználatát is. Belátom, nagy hiba volt, amelyet a dolgozat esetleges publikálása alkalmával mindenképpen korrigálnom kell majd.

Egyéb észrevételekről

Ugyancsak ilyen köszönettel fogadom azokat az észrevételeket is, amelyek a dolgozatban, a többszörös korrektúra ellenére is fellelhető elírásokra, téves vagy pontatlan hivatkozásokra, egy félreérthető szóhasználatra vagy egy nem túl szerencsés fordításra hívja fel a figyelmemet, hiszen ezek is mind hozzájárulnak az esetleges publikáció tökéletesedéséhez és saját precizitásom fejlesztéséhez egyaránt.

Bízva abban, hogy a felmerült problémákra adott reflexióim, rövidegük ellenére is kielégítő magyarázatokkal szolgálnak majd dolgozatom anyagának további pontosításához, a bírálatok észrevételeit még egyszer megköszönöm, s kérem válaszaim elfogadását!

Székesfehérvár, 2012. augusztus 16.

Adorján Viktor
disszerens

V. SZAKMAI ÖNÉLETRAJZ

SZEMÉLYI ADATOK

Név: Adorján Viktor
 Születési idő: 1952. október 24.
 Születési hely: Gödöllő
 Családi állapot: nős
 Telefon: 06/70 36 34 745
 E-mail: adorjanviktor@gmail.com

MUNKAHELY

2005-től: Gárdonyi Géza Művelődési Ház és Könyvtár igazgató

1986 – 2004: Székesfehérvári Vörösmarty Színház, kamaraterem művészeti vezető.
 Művészeti irányítás, művészeti (szerzői, rendezői, tervezői) alkotótevékenység

1976 – 1986: Bartók Béla Művelődési Központ (Dunaújváros), a Dunaújvárosi Bemutatószínpad munkatársa

1974 – 1976: KISZ Központi Művészegyüttes (Budapest) munkatárs

ISKOLÁK, KURZUSOK

2011. szeptember 12 – 23. Summer Seminars, Wroclaw, Grotowski Institute
 (Prof. Ian Watson, Prof. Maria Sevtsova, Prof. Dariusz Kosiński és Prof. Mirosław Kocur előadássorozatai.)

2009 – 2011 Károli Gáspár Református Egyetem, BTK, Irodalomtudományi Doktori Iskola, Színháztudományi szak. (Abszolutórium kiállítva: 2011. június 30.)

2002 – 2006 Veszprémi (majd Pannon) Egyetem, BTK, Színháztudományi szak
 (Az oklevél száma: PTJ 006125/SZDL-3/2006, kelte: 2006.06.15, minősítése: Kiváló)

1985 – 1988 Comenius Tanítóképző Főiskola, Sáropatak, Tanító – Népművelő Szak
 (Az oklevél száma: L – 2/ 1988, kelte 1988. június 14, minősítése: jeles)

1979 – 1980: Többhetes gyakorlati műhelyek, Wroclaw, Laboratorium – Institute.
 (Z. Molik és Z. Cynkutis műhelymunkái.)

1978. szeptember: Kéthetes gyakorlati műhely, Krakkó, STU Theatre
 (W. Staniewski parateatrális műhelye.)

SZAKDOLGOZAT

A Szegény Színház – A Jerzy Grotowski által vezetett társulat színházi kutatásai az 1959 – 1970 közötti időszakban.

Témavezető: Dr. Kékesi Kun Árpád

A védés eredménye: jeles

NYELVISMERET

angol: középfokú „C” nyelvvizsga

lengyel nyelvismeret

TANÍTÁSI GYAKORLAT

Károli Gáspár Református Egyetem, BTK, Színháztudományi Szak, 2010. 09. 13 – 12. 13

Színháztudomány MA – képzés, Európai drámatörténet (USTN 3110),

„A klasszikus dramaturgia alapjai”,

Hallgatói létszám 24 fő.

Comenius Tanítóképző Főiskola, Sárospatak, 1986 09. – 1988. 07. hó között

Amatőr rendezőképző tanfolyam vezetése speciális kollégium keretében a népművelés-szakos hallgatók számára (négy féléves elméleti és gyakorlati képzés, két nyári gyakorlati tábor.)

KONFERENCIÁK

2010. 05. 07. KRE. „Recycling” – Kultúra – Színház; BDI 6011.

„Színháztörténet – szertartás – esemény” (előadás)

2010. 08. 26-27. Bolyai János Egyetem, Kolozsvár, „Határátlépések” – A doktori iskolák III. nemzetközi konferenciája; BDI 6021.

„Improvizáció és rögtönzés” (külföldi tudományos előadás)

EGYÉB KUTATÓI-, TUDOMÁNYOS TEVÉKENYSÉG

2011. 09. 26 – 2011. 10. 07. A Laboratóriumszínház dokumentumai, Grotowski Institut, Wrocław.

2010. 09 – 2010. 12. hó Színháztudományi szak, KRE. BTK. – (kutatómunka) BDI 6031.

Kortárs magyar színháztörténet, OSZMI, OSZK, Budapest

2010. 11. 24 – 2011. 12. 10. Önálló külföldi kutatási tevékenység; BDI 6041.

A Laboratóriumszínház dokumentumai, Grotowski Institut, Wrocław

MŰVÉSZETI TEVÉKENYSÉG

Írások, hivatalos (állami) színházakban, hivatásos társulat színrevitelével:

Manóbosszantó – kamara-mesejáték (1988)

Fecskeváró – kamara-mesejáték (1989)

Szabagácsok – kamara-mesejáték (1991)

Manóbosszantó – felújítás (1995)

A Csodaszarvas – animációs és színészi játék a magyar mitológia anyagai alapján, Vincze Lászlóval közösen (1996)

Fecskeváró – felújítás (1998)

A császár új ruhája – Andersen meséjének színpadi átirata

Bikfi-bukfi, bukferenc – Lázár Ervin meséjének színpadi átirata

Alternatív színházi formációban, hivatásosok és amatőrök együttes színrevitelével:

Dorombszó – Csibi Szabolcs meséjének színpadi átirata (2008)

Egyéb formációban megjelenített írások:

Magyarok szent koronája (2000) – Tizenöt részes rádió-sorozat a Szent Korona történetéről, titkairól és misztériumáról.

Mátyás és Beatrix esküvőjének újrájátszása – kétnapos fesztiválesemény hivatásosok és amatőrök közreműködésével (2005) – A rendezvény teljes forgatókönyve, dialógusai és betét-színjátékainak szövege.

Szent László és Adelheid esküvőjének újrájátszása – kétnapos fesztiválesemény hivatásosok és amatőrök közreműködésével (2006) – A rendezvény teljes forgatókönyve, dialógusai és betét-színjátékainak szövege.

Élő-Képes-Krónika – Tizenkét epizódból álló illusztrációs játék szövege egy interaktív idegenvezető programhoz. (2010) – (Az esemény 2010 augusztusától folyamatosan programban van.)

Rendezések:

Horgas Béla: **Álomjáték** (1987) ősbemutató

Manóbosszantó (1988)

Moliere: **Amphitryon** (1989)

Fecskeváró (1989)

Balassi Bálint: **Szép magyar komédia** (1990)

Szabagácsok (1990)

Czakó Gábor: **Disznójáték** (1991)

Szőnyi-Kováts: **A makrancos királylány** (1992)

Fowles: **A lepkegyűjtő** (1994)

Kocsis István: **Magellán** (1995)

Kocsis István: **Magellán** (1996) rádió-változat

A Csodaszarvas (1996)

Alegria: **Kötelen a Niagara felett** (1996)
 Gágyor Péter: **A nap árnyéka** (1998)
Magyarok szent koronája (2000) rádió-sorozat
 Andersen: **A császár új ruhája** (2000)
 Lázár Ervin: **Bikfi-bukfi, bukferenc** (2001)
 Csukás István: **Ágacska** (2002)
Mátyás és Beatrix (2005)
Szent László és Adelheid (2006)
 Csibi Szabolcs: **Dorombszó** (2008)

Bemutatásra/kiadásra eddig nem került művek:

A lovasok – felnőtt kamaradarab – Az *Onassis Nemzetközi Drámapályázatra* (2004): több mint 50 ország 560 pályázatából **a legjobb 48 pályamű között a 3. zsűriben.** (Egyetlen művet sem díjaztak.)
Világváltó Nevenincs – meseregény (2004) – Az „Édes Anyanyelvünk” Pályázat **III. díjas** alkotása a mese kategóriában. Kiadása 2012-ben való megjelenéssel jelenleg folyamatban van.

PUBLIKÁCIÓS LISTA

Színjátszóknak való kis káté(té)ka, (oktatási segédanyag gyanánt) Kovászna Megyei Művelődési Központ, Sepsiszentgyörgy, 2007.

A Szegény Színház – A Jerzy Grotowski által vezetett társulat színházi kutatásai az 1959 – 1970 közötti időszakban. „Theatron” Színháztudományi Periodika, VII. évfolyam 3-4. szám. 2008. Ősz – Tél.

Seress Ákos: **Szegény színház – gazdag tudomány** Adorján Viktor: *A Szegény Színház – A Jerzy Grotowski által vezetett társulat színházi kutatásai az 1959 – 1970 közötti időszakban.* Recenzió. *Literatúra* XXXVII. évfolyam 1. szám. Budapest, 2011.